

научно-исследовательский институт
языка, литературы, истории и экономики
при Совете министров Чувашской АССР

Труды, выпуск 84

современное
чувашское искусство

4-28201

Чувашский государственный
университет им. И. Я. Яковлева

Чебоксары — 1978

Библиотечный

Печатается по постановлению
Ученого Совета Научно-исследовательского института
языка, литературы, истории и экономики
при Совете Министров Чувашской АССР

10565-к

Чувашская
республиканская
БИБЛИОТЕКА
им. М. ГОРЬКОГО

© Научно-исследовательский институт языка,
литературы, истории и экономики
при Совете Министров Чувашской АССР, 1978 г.

М. Г. Кондратьев

НОВЫЕ СИМФОНИЧЕСКИЕ И ВОКАЛЬНО-СИМФОНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЧУВАШСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

(Обзор)

Если 60-е годы в чувашской музыке принесли обильные плоды в театральных жанрах — опере и балете, то в середине 70-х не менее показательно развивается инструментальная симфоническая и вокально-симфоническая музыка. Эти разновидности крупных форм имеют различные истоки и традиции в чувашском музыкальном искусстве. Если говорить о симфонической музыке, то она, в процессе своего развития, однажды уже достигла первой значительной вершины — в конце 30-х гг. в творчестве Г. Воробьева. После Великой Отечественной войны наши композиторы долгое время не выходили за рамки уже известных «национально-романтических» образов. Ю. А. Илюхин указывает, что в это время «композиторы еще не были подготовлены к созданию полноценных оркестровых произведений, и опыты молодых авторов во многом носили ученический характер»¹.

Наступление нового этапа связано с именами Т. Фандеева, Ф. Васильева, А. Токарева, А. Петрова. К 60-м гг. уже созданы инструментальные концерты В. Ходяшева, оркестровые сочинения М. Алексеева. Они знаменуют собой подъем второй симфонической «волны» в творчестве чувашских композиторов, она еще не достигла своей кульминации. Продолжая традиции, идущие от вершин 30-х гг., композиторы расширяют образную сферу чувашского искусства.

Можно констатировать факт многопланового влияния симфонизма Д. Д. Шостаковича. Это, очевидно, неизбежно в наше время при обращении советского композитора любой национальности к идеино-тематическим сферам, затронутым и осмысленным Шостаковичем в форме многочастной симфонии. Так, например, «Военная симфония» Ф. Васильева (1975 г., создана к 30-летию Победы) в первой части, изображающей картину сражения (заголовок части: «Вäрçä хирéнче» — «На поле битвы»), по средствам сходна с моторно-динамическими «батальными» эпизодами у Шостаковича. Но при этом симфония Ф. Васильева вполне индивидуальна и определенно национальна по

¹ «История музыки народов СССР», т. IV. М., 1973, с. 378.

облику. В чувашскую симфоническую музыку впервые вводятся столь драматические образы, связанные с темой Великой Отечественной войны.

Тематизм симфонии Ф. Васильева имеет песенный характер, обусловленный сложившимся музыкальным стилем композитора*. Мелодии-темы ясно очерчены по форме. Фактура легко расчленяется на «соло» и «аккомпанемент», полифонические приемы не получили большого применения. Музыкальные образы получились яркими и выпуклыми. В партитуре вообще есть немало глубоко выразительных моментов, укажу один из них — эпизод хорала у струнных в репризе I части (подобного рода образы углубленного размышления можно найти и у Шостаковича):

Пример 1.

Расо шено ё мюгика



Однако Ф. Васильеву не удалось преодолеть недостатков «песенного» симфонизма — глубокого развития этого образа не получилось. При вслушивании в симфонию остается ощущение «недопетости» многих разработочных и развивающих эпизодов. Несколько облегченным и беспроблемным представляется решение финала. В его основу положена маршобразная тема (подзаголовок: «Мухтав сана, хайюлайха телей ёёршывё» — «Слава тебе, родина отваги и счастья»).

Вторая «полнометражная» симфония принадлежит А. Токареву (1974 г. № 3. «Воспоминания»). В ней слышнее традиции, восходящие к 30-м годам. Уже первые такты вступления к I части («шаги» струнных басов) вызывают в памяти начало симфонии Г. Воробьева. Ассоциация продолжается и в возникающей далее народной мелодии («Шохашпа хойах хошинче» — «Между печалью и горем»), эмоционально родственной лейттеме симфонии Г. Воробьева. Но в дальнейшем симфония Токарева развивается в другом направлении. Композитор сосредоточивает внимание на внутреннем психологическом развитии, переходя от эпического замина к развертыванию лирических образов, подчас внутренне очень напряженных. Тип симфонизма А. Токарева прямо противоположен описанному выше у Ф. Васильева. Его можно определить как лирико-психологический,

* А отчасти, может быть, и избранными исполнительскими средствами: она написана для оркестра и солирующего тенора.

приближающийся к мыслительному психологическому типу симфонизма Д. Д. Шостаковича. На это указывает и структура цикла с преобладанием медленного движения (I и III части). Недостаточность тематических контрастов и отсутствие драматических «взрывов» в симфонии при замедленности развития порождают ощущение некоторой затянутости. Но в логичности развития ей отказать нельзя.

В 1975 г. А. Асламас показал произведение, названное им «Космической симфонией» (посвящено Андрияну Николаеву). Это — первая попытка ввести в чувашскую симфоническую музыку самые современные и почти не имеющие традиций в искусстве образы космоса, мечты о межпланетных полетах. Во многих отношениях произведение А. Асламаса представляет собой интересный эксперимент. С точки зрения жанра это — одночастная симфоническая поэма, относительно свободной формы (с признаками сонатного аллегро). Материал поэмы очень неоднороден. В музыке есть звукоподражательные моменты, например, вступительная тема (она же — в заключении), изображающая звучание знаменитых после первого спутника радиосигналов космических станций. Главная тема аллегро, по замыслу энергично-моторная, существующая передать динамику движений (полета?), имеет признаки синкопированного ритма джазовых мелодий примерно 50-х годов:

Пример 2.

На фоне продолжающейся басовой формулы появляются и иные тематические образования, из которых наиболее интересным представляется тема, в своеобразно оркестрованном унисоне струнных и дерева создающая эффект «пространственности», безграничности просторов космоса (эпизод Presto в середине поэмы). С экспериментально-изобразительными темами сосу-

ществует рядом мелодия архаичной народной песни (в оригинале — философского содержания, очень строгая и целомудренная) «Амарткайák вёсет» — «Летит орел»). Она выполняет функции побочной темы. Вероятно, композитор избрал ее, имея в виду тематическую ассоциацию (полет орла — космический полет). Но, на мой взгляд, стилистика этой мелодии (а композитор не вышел за ее рамки, не переосмыслил ее) находится в явном противоречии с остальным материалом:

Пример 3.

The musical score consists of two staves of music for brass instruments, likely trombones, given the context. The top staff begins with a dynamic of *mf*. The first measure shows a single note on the G-clef staff. The second measure features a sixteenth-note pattern on the bass clef staff. The third measure contains a single note on the G-clef staff. The fourth measure shows a sixteenth-note pattern on the bass clef staff. The bottom staff follows a similar pattern, starting with a single note on the G-clef staff. The second measure has a sixteenth-note pattern on the bass clef staff. The third measure contains a single note on the G-clef staff. The fourth measure shows a sixteenth-note pattern on the bass clef staff. The music is marked *Adagio*.

В результате произведение получилось неорганичным, искусственно скомпонованным, хотя и очень оригинальным по замыслу. Возможно, именно последнее обстоятельство привлекло внимание Чувашского музыкального театра, осуществлявшего постановку балета на музыку «Космической симфонии».

В ряду симфонических сочинений последних лет достойное место занимает лаконичная «Праздничная увертюра» А. Васильева, созданная в год 30-летия Победы. Лишенная особых претензий на масштабность, увертюра молодого композитора привлекает подлинно праздничным эмоциональным тонусом, яркостью и оригинальностью тематизма, стройностью и простотой композиции. Иногда композитор «играет» нарочито простейшими звуковыми комбинациями (вроде доминант-септаккорда, ангемитонических трихордов и т. п.), в достаточно сложном симфоническом контексте демонстрируя полную свободу владения материалом. Такова остроумная тема из разработки, подчеркнуто «примитивно» гармонизованная, с юмором, даже иронией, обыгрывающая помпезные унисонные ходы тромбонов по упомянутым трихордам:

Пример 4.

[Allegro molto]

Картина развития симфонической музыки в республике остается неполной, если не упомянуть инструментальные концерты, созданные в последние годы Т. Фандеевым, Л. Новоселовой, А. Токаревым.

Концерт для альта с симфоническим оркестром, написанный Т. Фандеевым, привлекает оптимистическим светлым характером, национальной определенностью тематизма, ясной архитектоникой. Творческой удачей является новый двухчастный фортепианный концерт А. Токарева. Особо хочется отметить вторую часть концерта с ее сочностью образов, разнообразием фактуры. Фортепианный концерт Л. Новоселовой пронизан юношески-задорным настроением. Жизнерадостность, присущая самому мироощущению автора, нашла великолепное выражение в форме виртуозного концертирования. На примере этого произведения можно предполагать, что творчество Л. Новоселовой, не подделываемое наивно под «местный» национальный колорит, при хорошей технической оснащенности композитора, способно стать своеобразным контрастным элементом в современной музыке Чувашии.

Вокально-симфонические жанры интенсивно стали развиваться в Чувашии только в последнее десятилетие. Творчество наших композиторов в этих жанрах связано с крупнейшими общественно-политическими событиями. Так, к 425-летию добровольного вхождения Чувашии в состав Русского государства было создано три вокально-симфонических произведения — М. Алексеевым, А. Асламасом и Ф. Васильевым.

«Сказ о Чувашии» определен А. Асламасом как оратория, что не соответствует реальным масштабам и структуре произведения. На мой взгляд, это сочинение не удалось автору. Ком-

позитор пытается развернуть сюжетно-повествовательную линию: от тяжкого прошлого через соединение с русским народом — к современному этапу истории (в заключении поется: «Иыхравл я паттар саса янäрать, ку вäl коммунистсен хастар сасси...» — «Призыв богатырский слышится, это коммунистов отважный голос...»). Начальный эпизод — повествование о тяжком прошлом народа, не получив достаточного развития, довольно быстро (буквально через 4-5 минут после начала) переходит к торжественному апофеозу-славлению, не оправданному ни исторически, ни драматургически. Начинается оно так (текст: «Хёвэл тухать, туссем, хёвэл тухать!» — «Солнце восходит, друзья, солнце восходит!»):

Пример 5.

Подобная значительнейшая тема, касающаяся переломных моментов истории целых народов, требует соответствующих средств для воплощения.

Иначе подошел к данной теме М. Алексеев, создавший вокально-симфоническую поэму «Породнение». Отказавшись от воспроизведения событийной стороны истории, М. Алексеев создал своеобразный музыкальный плакат с резко очерченными образами. В основу композитор положил оригинальный музыкальный замысел: два контрастных образа — чувашский народ и русский народ — не противоборствуют друг с другом (согласно классическим законам драматургии), но интонационно сближаются. Два хора — «чувашский» и «русский» — приходят к музыкальному единству, «родству». Психологически очень точно автор находит смысл финального апофеоза: один хор (по-чувашски) славит великий русский народ — объединитель государства, другой хор (по-русски) торжественно возглашает: «Восславим дружбу нашу на века!»

На обсуждении в Союзе композиторов Чувашской АССР автору были высказаны и критические замечания, касающиеся главным образом музыкального языка произведения, иногда нарочито амелодичного (по общепринятым традиционным поч-

тиям). Вместе с тем, думается, определенная выразительность музыке М. Алексеева присуща, при всей рационалистичности его мышления в последние годы. Кроме того, поэтической находкой можно назвать само название — «Тайванланни» («Породнение»). Оно направляет вооприятие как раз на эмоциональный момент воплощаемого исторического факта, показывает его с нешаблонной стороны.

Ф. Васильев также нашел своеобразную художественную форму, создав к 425-летию соединения чувашского и русского народов одночастную «Торжественную оду» для хора и симфонического оркестра. Полностью отказавшись от сюжетности, композитор написал оду-гимн без слов интернациональному братству народов. В поисках выразительных средств Ф. Васильев приходит к музыкальному языку современных советских гимнических песен-хоров (образцы которых можно встретить, например, в творчестве И. Дунаевского, С. Туликова, А. Холмилова):

Пример 6.



По этому же пути шел Ф. Васильев, когда к 30-летию Победы создал «Фронтовые эскизы» для солиста, хора и симфонического оркестра. Это — масштабная пятичастная хоровая сюита, образы которой связаны с личными воспоминаниями автора-фронтовика о минувшей войне. В интонационном строе «Эскизов» безошибочно угадываются истоки — музыка военного времени и прежде всего — фронтовых солдатских песен: маршаевых, лирических, шуточных. Природа этих интонаций не «национальная», а скорее общесоветская. Не случайно автор использует и русский текст.

К 60-летию Великой Октябрьской социалистической революции закончили свои новые произведения Г. Хирбю и А. Орлов-Шузьм. Оратория Г. Хирбю «Народ раскрепощенный творит чудеса» посвящена теме созидания нового социалистического общества. В каждой из 4-х частей композитор пытается в разных аспектах раскрыть основную тему. Внутренне конфликтна первая часть. В ее центральном эпизоде (лапидарное шествие революционного народа) слышны отголоски известной песни-канкитаты В. П. Воробьева «Путь Октября». Вторая часть дает

оценку событий в ином ключе — как бы сквозь внутреннее восприятие народа. Эта часть наиболее интересна по языку, полифонически разработана. В третьей части художественный вкус явно изменил автору — неудачен прежде всего избранный текст (стихи Ю. Петрова), — и в итоге получилась, по существу, обычная шуточная песня на «колхозную» тематику, где музыка вполне соответствует уровню стихов. Называется она «Лирическое приключение двух героев труда». Вот текст первой строфы:

Солисты:

— Тусамсäm, чунämсäm!
Эс паян пит кämälлä?
— Ах, тусамсäm, ах, чунämсäm,
Пур кайák та машäрлä...
— Васкасан, эс ан ман,
Ял кулан ңес пулмë-ши?
— Пёрлешсен, иртëхсе
Аскана эс ермëн-ши?

Хор:

Хушäран йаваран
Саркайák та չухалать,
Ҫамräк чух, савнä чух
Чун չунать те юн вылять.

(— Дружок мой, душенька моя! Ты сегодня в хорошем настроении? — Ах, дружок мой, ах, душенька моя, даже все птички парами... — Если поспешишь ты, не забудь, посмешишем для всей деревни не станешь ли? — Если мы сойдемся, шаля, развратной ты не станешь ли?

Хор: Иной раз из гнезда и иволга исчезает; когда молод, когда любишь, душа горит да кровь играет.)

Данная часть резко противоречит возвышенному строю образов всех других частей. Финал оратории вновь возвращает атмосферу героики трудовых буден.

«Баллада о России» А. Орлова-Шузьм (для солиста, хора и симфонического оркестра) — также четырехчастное вокально-симфоническое произведение, воплотившее размышления автора о пути нашей Родины, полном испытаний и героики. А. Орлов-Шузьм впервые в своей практике обращается к подобной развернутой вокально-симфонической форме. Здесь у него много чисто музыкальных находок, произведение получилось эмоционально насыщенным. На первом обсуждении в Союзе композиторов автору справедливо указали на некоторые недостатки фактурного порядка. Но хочется обратить внимание и на следующий момент. Композитор избрал стихи А. Лукашина, предполагающие интимный ракурс видения истории: через посредство образа сделанного из старого дерева книжного шкафа, стоящего в кабинете, возникает повод для лирически-субъективных раздумий о том, что повидало это дерево на своем веку. Думается, для воплощения подобных размышлений наиболее уместными могли бы стать средства камерной вокальной музыки. Привлечение же громоздкого исполнительского аппарата

(хор, оркестр) преувеличивает в нежелательном свете размеры и значение скромного книжного шкафа, ставшего первотолчком для развития мысли художника.

Окидывая взглядом картину современного состояния крупных симфонических и вокально-симфонических жанров в творчестве чувашских композиторов, нельзя не заметить прогресса. Композиторы находятся в стадии поисков. Особенно ценным надо признать введение новых образов и тем в чувашскую музыку. Хочется призвать композиторов еще смелее раздвигать рамки традиционного за счет изучения опыта передовых современных музыкальных культур, глубокого изучения истории культуры своего народа.

Множество проблем у нас и в области языка — столь важной стороны музыкального искусства в XX веке. Однако в этом отношении наши композиторы не стремятся к поискам и обновлению средств. Критерий верный — писать понятно для народа; но и в языке самой народной песни есть еще много неизвестного. Он еще недостаточно питает творчество наших композиторов. Отчасти вина в этом ложится на фольклористов-музыколов: современные фольклорные записи десятилетиями не издаются и неизвестны даже профессиональным композиторам. Сами же композиторы пассивно относятся к этому положению. Наверное, поэтому после создания цикла «Слакбашские песни» в 1971 г. Ф. Васильев не развил свой успех в этом направлении, а в вокально-хоровых жанрах пришел к использованию в основном общеизвестных интонаций. Не имеет ясных национальных истоков язык «Баллады о России» А. Орлова-Шузьм и, отчасти, «Космической симфонии» А. Асламаса. Дальнейший прогресс, особенно в области симфонизма — наивысшей из форм мышления в современной музыке, должен идти не только по линии расширения образной сферы, но также по линии поисков новых выразительных средств, не применяявшихся до сих пор. Особого внимания при этом заслуживают глубинные основы музыкального языка народной песни. А его огромные возможности в чувашской музыке еще не раскрыты.

